

الفصل الثاني

التذوق الفني للمسرح وتنمية السلوك الإبداعي عند الأطفال

مقدمة:

حينما احتل الفرنسيون ألمانيا في بداية القرن التاسع عشر بعد موقعة بينا الشهيرة، وبدأ أن الأمر قد استقر لسيطرة الفرنسيين المطلقة ولأمد طويل، انتفض من بين ركام هذا اليأس والانكسار، فارس من فرسان الفكرة، هو الفيلسوف الألماني فيشته، الذي رأى أنه لا خلاص لألمانيا من ذل الاحتلال وعار الهزيمة، إلا من خلال بث الوعي القومي الأصيل في نفوس الأجيال الجديدة من أبناء ألمانيا. وكانت محاضراته الذائعة الصيت: «نداءات إلى الأمة الألمانية» هي مفتاح ما تحقق لألمانيا بعد ذلك من انتصارات على أيدي أبنائها المتحمسين لها والذين كانوا عندما بدأ الاحتلال، وبدأت معه نداءات هذا الفيلسوف، مجرد أطفال صغار.

والأطفال هم مفتاح أي أمل، وباب أي رجاء خاصة إذا كانت الظروف قد حكمت علينا أن نعاني من تراكمات الماضي، وسوف نظل نعاني منها وتعاني معنا أيضاً الأجيال القادمة، ما لم نتوسل بالأمل ونتحرك بالرجاء، لشق طريق في صخر تلك التراكمات إلى حيث نعلم بضوء الطمأنينة ونستنشق هواء الحرية.

والأطفال هم العدة التي يمكن أن نحقق بها ما عجزنا نحن عن تحقيقه، أو لنقل: إنهم من المفروض أن يكونوا كذلك، خاصة إذا أتحنا لهم الظروف المواتية وهياناً لهم المناخ المناسب، حتى لا نند في نفوسهم التطلع إلى الارتقاء والطموح إلى تجاوز القيود والعقبات. فالطفل عجينة طرية قابلة للتشكيل، وجانب كبير من طاقاته يمكن أن يهدر إذا لم يتهيأ له السياق النفس الاجتماعي المفتوح، الذي يخطو فيه بحرية ويتحرك فيه بتلقائية.

ولقد سبقتنا بلدان كثيرة، هيات لأطفالها الكثير، مما يجعل المرء منا حين يزور بلداً من تلك البلدان، يقف مبهوراً ومتحسراً.. مبهوراً بما وصلوا إليه وبما حققوه لأبنائهم، ومتحسراً على حظ أبنائنا من موارد الثقافة اللازمة ومصادر المتعة الواجبة، مما لم يتحقق منه شيء لدينا حتى الآن.

وسوف نحاول في الدراسة الحالية أن نقرب بقدر ما نستطيع من إحدى قنوات التنشئة الثقافية والاجتماعية الأساسية، والتي أثبتت في كثير من المجتمعات، أنها ليست فحسب أسلوباً للتسلية وقضاء الوقت، ولكنها بالدرجة الأولى أداة رئيسية لتنمية السلوك الإبداعي عند الإنسان، من خلال المساهمة في تقنية اهتمامات الطفل وترقية ميوله وتخصيب الفئات التشكيلية لديه، وهو ما يكون في النهاية الخصائص التذوقية عند الإنسان.

تلك القناة، هي المسرح على وجه العموم، ومسرح الطفل على وجه الخصوص. والمسرح كوعاء ثقافي أصيل، ليس اكتشافاً حديثاً، بل إنه ضارب في جذور التاريخ إلى مدى بعيد. وقد تنهت شعوب كثيرة منذ ما قبل الميلاد بقرون متعددة، إلى أن المسرح يمكن أن يلعب دوراً جوهرياً في تنمية السلوك الإنساني من خلال تقديم المعرفة وتهذيب الوجدان وحل الصراعات، سواء بين الجماعة أو داخل النفس البشرية. (Slade, 1964, wilder, 1941).

يضاف إلى هذا، ما تشير إليه أوديت أصلان: من أن كثيراً من الشعوب القديمة قد عرفت المسرح كوسيلة تعليمية إعلامية تثقيفية (أصلان، ١٩٧٠، ص ٣٧)

واهتمامنا في هذا الفصل منصب على أهمية المسرح في تنمية السلوك التذوقي خاصة وتكامل السلوك عامة عند الأطفال، من خلال النظر إلى هذا الموضوع من زاوية السلوك الإبداعي المتعلق بالتجديد والابتكار واستثمار ما ينتجه المسرح من مشيرات، وهو الأمر الذي يساهم في النهاية في تشكيل وتنمية هذا السلوك.

واهتمامنا بتنمية سلوك الأطفال، راجع إلى ما تم الكشف عنه في أكثر من دراسة أميريقية عن السلوك الإبداعي المستول عن ارتقاء الفرد وتجاوز جمود الحاضر من أجل

مستقبل أكثر إشراقاً، وهو سلوك لا يبرز فجأة لدى من يمارسه، كما أنه ليس مقطوع الصلة بالعوامل الاجتماعية والثقافية الموجودة في المجتمع، إنه يقتضى - لكي ينضج ويتحقق - تسخير كل وسيلة متاحة لتنميته خاصة لدى الأطفال، (حنورة ١٩٧٧ أ - ١٩٧٧ ب - ١٩٧٩ ص ص ١٧٤-١٧٩).

ولعله من نافلة القول، الإشارة إلى أن الاهتمام بسلوك الأطفال، يمثل الركيزة الأساسية التي تستند إليها الجماعة في تقدمها وارتقائها، ليس فحسب في حاضرها، ولكن في مستقبلها كذلك.

فالطفل عضو كامل العضوية في الجماعة، وهو يقوم بدور، بل بأدوار وظيفية غاية في الخطورة، تجعله يؤثر في حركة الجماعة من عدة اتجاهات:

١ - فهو أولاً يمثل الرباط الأساسى لكثير من الأسر، ولا أظن أننا بحاجة للإشارة إلى أنه في كثير من الحالات تهدم أسر بسبب عدم وجود طفل، كما أن كثيراً من الأسر تدعم بوجود الأطفال على الرغم من بروز عوامل متعددة يمكن أن تؤدي لتصدع الأسرة، ولكن وجود الطفل يحميها من التصدع ويحفظها من الانهيار.

٢ - يمثل الطفل بالنسبة للأسرة امتداداً نفسياً وفيزيقياً، وهو الأمل الذى يجعل حركة كل من الأب والأم متعلقة بالمستقبل وغير مرتتهن بالحاضر أو مرتدة لاجترار خبرات الماضي فحسب.

٣ - وعلى الرغم من إيماننا بأنه لا ينبغي أن يسمح للطفل بالأعمال الإنتاجية المرهقة، إلا أنه من الممكن النظر إليه على أنه بالفعل طاقة إنتاجية تساهم في بناء الكيان الاقتصادى للأسرة، سواء أنتج أو لم ينتج، بل هو بالفعل ينتج في جميع الحالات بمعنى ما من المعانى.

وعلى سبيل المثال، فإن الطفل المتفرغ للدراسة، هو طرف في العملية التعليمية وهي عملية استثمارية من الطراز الأول، ولولا الطفل لما كان هناك تعليم، إنه بمثابة قيمة اقتصادية، هي في الواقع من أعلى القيم، بل ربما كانت أغلاها على الإطلاق.

ونفس الأمر يمكن أن يقال، عن موقعه من الأسرة، تلك الأسرة التي من أهم أهدافها،

المساهمة في بناء هذه القيمة الاستثمارية العالية: أعنى الطفل.

٤ - وإذا ما نظرنا للطفولة في موقعها من حركة الجماعة، لاحظنا أن سلوك الآباء مرتبط إلى حد كبير بسلوك الأبناء، فليست المسألة مجرد طرف يعطى وآخر يتلقى العطاء، بل إن سلوك الكبار يتحدد في كثير من النواحي، بناء على ما يصدره الأطفال من مشيرات.

ولنأخذ على سبيل المثال، تصرفات الأم حيال وليدها، فهي تستجيب له حينما يبكي، وعندما يمرض، وحين يبتهس، وترد على مشيراته بالاستجابات الملائمة، والتي يكون هدفها تحقيق مطالب الوليد (سويف ١٩٥٩ ص ٨٧، ١٩٦٥ ص ١٤).

بل إن الطفل قبل أن يولد يساهم إلى حد كبير في تشكيل سلوك الأسرة، فالأم على سبيل المثال، تعد العدة للوafd الجديد، تخطط لملايسه، وتشتري لعبه، وتعد مهده.. والأم حين تقوم بكل ذلك، فهي لا تتكرم على الوليد المنتظر بتوجيه بعض نشاطها خدمة له، ولكنها في الواقع، تحقق ذاتها أيضاً من خلال ما توليه لطفلها من اهتمام.

احتياجات الطفولة:

إن نظرنا للطفل لكي تكون موضوعية، ينبغي أن تضع في الاعتبار، أن الطفل ليس عالة على المجتمع، بل هو أحد الأعمدة الأساسية لحركة الجماعة، الأمر الذي يجعل من مواجهة احتياجاته أمراً له الأولوية على ما عداه مما للجماعة من احتياجات.

ومن أهم احتياجات الطفولة، صقل وجدان الطفل وتنمية استعداداته العقلية ودفع الطاقات التشكيلية الكامنة في بنائه النفسى، من خلال إعداد البيئة الاجتماعية والطبيعية، ودعم ما تسفر عنه عمليات النمو هذه من إرهاصات، واحتياجات الإنسان متنوعة، طفلاً كان أم راشداً، وقد كشفت الدراسات المتعددة، عن أن من أهم هذه الاحتياجات ما يلي:

- ١ - احتياجات بيولوجية، كالطعام والشراب والجنس وما إلى ذلك.
- ٢ - احتياجات اجتماعية سيكولوجية، كالحنان والأمن والاستكشاف والشعور

بالانتماء وتحقيق الذات.. الخ. وتدخّل الاحتياجات الثقافية في دائرة الاحتياجات الاجتماعية، ونظن أننا لسنا في حاجة إلى دليل يثبت أن ثقافة المجتمع هي الإطار الذي ييسر إلى حد كبير عملية التنشئة ويدفعها في الطريق السليم. (فهمي، ١٩٧٢، ١٩٧٣).

قنوات التنشئة الثقافية:

حين نتحدث عن ثقافة المجتمع، فنحن نشير هنا بشكل إجرائي إلى مجموعة الأفكار والمعتقدات والأعراف والتقاليد والنظم السائدة في المجتمع، التي تعبر على وجه العموم، عن الأسلوب الفريد لحياة هذا المجتمع، وسلوك أفراده. (Krech et al., P. 339). وثقافة المجتمع تنتقل من جيل إلى جيل، عبر عدة قنوات بينها ما هو مباشر، كالعلاقة اليومية بين الناس في مواقف المواجهة، وتمثل علاقة الطفل بأسرته، النموذج الأمثل لهذه العلاقة، ومن هذه القنوات ما هو غير مباشر، كوسائل الاتصال المختلفة كالصحيفة والإذاعة والتلفزيون والسينما والمسرح والكتاب.

المسرح وأثره في سلوك الأطفال:

ربما كان المسرح أخطر قنوات الاتصال المستولة عن حركة ثقافة المجتمع، ليس بحسبانه أكثر قنوات الاتصال انتشاراً وامتداداً، فنحن نعلم أنه لسبب أو لآخر ليس كذلك، بل لما هو كامن في طبيعة هذه القناة من إمكانيات على قدر لا بأس به من الخصوصية والثراء. (انظر الفصل السابق).

وقد أتيت لنا في عدة دراسات سيكولوجية عن المسرح، الكشف عن حقيقة على قدر كبير من الأهمية، مؤدى هذه الحقيقة: أن المسرح وسيلة اتصال فعالة، وخاصة حين تكون موجهة إلى الأطفال، تلك الشريحة الاجتماعية التي تنفرد بطلاقة الخيال والقابلية للتشكيل والاستعداد للاندماج والقدرة على تمثّل الأدوار، والإحساس الجمالي الغض، والاستجابة الإبداعية لما يعرض عليهم من منبهات. وبصرف النظر عن إهمالنا لهذه الوسيلة، فلقد وضح لنا أن المسرح بحكم كونه وسيلة اتصال مرئية، فهو أسرع تأثيراً من وسائل الاتصال المسموعة أو المقروءة، وبحكم كون العلاقة مباشرة بين المرسل والمستقبل، فهذا أدعى لأن يكون التأثير فورياً وعميقاً.

كما أنه بحكم أن مضمون الرسالة المعروضة يعتمد على الدراما، أى الفعل ورد الفعل، فإن هذا في حد ذاته يكون - كما أثبتت دراسات علم النفس الاجتماعى عموماً، وديناميات الجماعة خصوصاً - أشد تأثيراً فى السلوك الإنسانى.

يضاف إلى هذا، أن المسرح بحكم أنه يعتمد على الإدراك البصرى المباشر، فإن أثره الفورى يمكن أن يمتد فى عمق الذاكرة وفى مكونات الخيال، ولأمد طويل. الأمر الذى يساهم عاجلاً أو آجلاً فى تشكيل سلوك الإنسان عموماً، والطفل على وجه الخصوص (Argyle & Dean, 1965).

فإذا أضفنا إلى كل ذلك ما يشير إليه ثورنتون وايلدر؛ من أن المسرح هو الفن الوحيد الموجه لعقل الجماعة بحكم «أنه يقتضى وجود جمهور مباشر يعاين ويشكل مباشر ما يلقى إليه من أفكار، فإن النتيجة المباشرة، هى أن العمل الفنى يتشكل إلى درجة كبيرة من خلال سلوك المشاهدين، وهو الأمر الذى تتم ترجمته فى النهاية، فى شكل علاقة تفاعلية ذات عائد مباشر على جمهور المشاهدين من ناحية ، وعلى العمل الفنى المقدم من ناحية أخرى. (Wilder, 1941).

ولقد كشفت الدراسات المتعددة عن دراما الأطفال، أن الطفل يميل إلى أن يتعلق بالأعمال التى تشبع لديه حاجة أساسية، وهو يستجيب بشكل أكثر عمقاً، لما يهيم، فإذا قدمنا له عملاً مسرحياً لا يتناسب واحتياجاته، أو يكون فوق مستوى إدراكه، أو بشخص من لا يستهوونه أو ممن يمثلون بالنسبة له مصادر نفور، كان معنى ذلك ببساطة، انصراف الطفل عما يقدم إليه من مواد. والعكس صحيح تماماً، فالطفل وفقاً لدرجة نموه النفسى، يتفاعل مع مصادر الإثارة المحببة لديه، والتى تشبع احتياجاته وتتفق مع استعداداته وتحرك خياله، بكل ما يعنيه ذلك من تفكيك للواقع، ودعوة لإعادة بناء العناصر المفككة التى يضمها هذا الواقع، وهو ما يتيح للطفل بناء عالم خاص به، يعاين فيه ويشكل مباشر كفاءته على العمل، ومشاركته فى فعل البناء (khatena, 1975, 1976)، ويشير بيتر سليد: إلى أن الأطفال يضيقون بما يقدمه الكبار إليهم من مواد جاهزة أو نصائح وإرشادات تحد من حركتهم أثناء أداء المشاهد التمثيلية، ويقرر هؤلاء الأطفال: أنهم لا يميلون إلى تكرار أداء المشاهد التى يقومون بتمثيلها، بل يفضلون تغيير تلك

المشاهد من حين إلى حين، كما أن هؤلاء الأطفال يقررون: أنهم من خلال التمثيل، يتعلمون أشياء جديدة ، وحين يمثلون فإنهم يعبرون تماماً عن أنفسهم (Slade, 1969, p. 29)

ويقرر بيتر سليد في نفس الدراسة، أن الدراما مرتبطة بالصحة، وهي بإيجاز فن الحياة، والطفل حين يتعلق بالتمثيل، فيما يقرر هذا الباحث، فإنه يتقدم نحو تكوين عادات إبداعية وإيقاعية، وهي عادات تنمو من خلال اللعب. وابتداء من السادسة، فإن الإيقاع الشخصي لدى الأطفال يبدأ في الاتجاه إلى تكوين إيقاع في العمل (Ibid, p. 25).

ومؤدى كل ذلك، أن التمثيل بالنسبة للطفل ضرورة، وهو يمارسها بشكل أو بآخر، شئنا أم أبينا، وكثير من الدراسات النفسية، تؤكد أن اللعب في حياة الأطفال، ذو وظيفة إنمائية جوهرية، واللعب التظاهري أو التخيلي، والذي يقوم فيه الطفل واعياً بنفس الدور لشخصية أو لحيوان أو لجماد، مرحلة أساسية وملصح بارز على طريق النمو النفسى لدى للأطفال (حنورة، ١٩٧٧ب).

التمثيل إذن، ليس شيئاً خارجاً عن المجال السلوكى للطفل، وهو من زاوية أخرى - كما سبق القول - يمثل قناة اتصال نموذجية جذابة وساحرة، سواء بالنسبة للأطفال أو بالنسبة للكبار، وحين ندعو للاهتمام به، فليس ذلك من قبيل الترف أو التفاخر بأن لدينا مرحاً للأطفال وحسب، كما قد يرى البعض، ولكن دعوتنا هذه مستندة لمبررات عملية، وتذهب في مجملها: إلى أن المسرح ينبغي النظر إليه كوعاء ترفيهي وتثقيفي على درجة كبيرة من الخصوصية والتأثير، ليس ذلك فحسب، بل لعل من أهم آثاره، هو ذلك الأثر الذى يمكن أن يتركه على سلوك الطفل، بما يفجر الطاقة الإبداعية الكامنة فيه، والتي تنتظر فقط ما يحركها ويفتح الباب أمام حركتها. وربما يكون من المناسب هنا، التوقف قليلاً عند بعض الآراء التي اهتمت بتحديد خصائص السلوك الإبداعي، وخاصة ما يتعلق منها بسلوك الأطفال، للكشف عما يمكن أن يقدمه المسرح في هذا المجال كقناة اتصال إنمائية ذات كفاءة بارزة.

السلوك الإبداعي عند الأطفال :

قبل الحديث عن السلوك الإبداعي لدى الأطفال، قد يكون من المُجدي التوقف قليلاً عند ما يقصده المتخصصون بمصطلح السلوك الإبداعي.

هناك تعريفات كثيرة للإبداع، لعل من أهمها التعريفين اللذين قدمهما كل من جيلفورد وتورانس، حيث ينظر جيلفورد إلى الإبداع، باعتبار أنه التفكير التنويعي *divergent thinking* وقدرات إعادة التحديد *Redifinition Abilities*. والمقصود بالتفكير التنويعي، هو النظر للموضوع المطروح من أكثر من اتجاه، كما أن إعادة التحديد، تشير إلى تناول الفكرة بمنحى جديد من المعالجة (Giulford, 1971, p. 138) وينظر تورانس إلى الإبداع، باعتباره عملية إحساس بالمشكلات *Sensitivity to problems* وإدراك للنقص والثغرات في الإطار المعرفي، وعدم التناسق وتمييز الصعوبات، ووضع الفروض المتعلقة بحل المشكلات، وأيضاً فحص تلك الفروض ومحاولة تطويرها، وفي النهاية الوصول للنتائج. (Torrance, 1974)

ويمكن أن يضاف إلى هذين التعريفين، تعريف (والاس وكوجان) اللذين يذهبان إلى أن الإبداع هو القدرة على توليد أو إنتاج كثير من الترابطات المعرفية، والتي تكون متعددة في ظل محكات دقيقة. كذلك يمكن إضافة تعريف (خاتينا)، الذي يرى أن الأصالة، هي القدرة على التخيل من أجل كسر الاتجاه الإدراكي، بهدف إعادة بناء أفكار ومتساعر جديدة، في سياق ترابطات جديدة صادقة وذات معنى (Khatena, 1976; khatena & Torrance; 1973).

كما سبق، نلاحظ بوجه عام، أن الإبداع هو سلوك يتميز بالتجويد التجديدي الهادف للملائم، سواء كان هذا من خلال بناء وحدات معرفية جديدة تعتمد على وحدات قائمة بالفعل، أو بتخيل أشكال جديدة بقصد تجاوز جمود الحاضر، أو الربط بين المتباعدات ربطاً أصيلاً على نحو ما يقرر مدنيك (Mednick, 1962)

كيف إذن تنمى مثل هذا السلوك عند الأطفال؟

لقد أمكن التحقق من إمكانية الكشف عن الاستعداد الإبداعي في أعمار مبكرة من حياة الإنسان، وإذا تم ذلك، فإن تحديد الفروق الفردية في الاستعدادات الإبداعية لدى الأفراد، يساعد على رسم خريطة على قدر لا بأس به من الدقة لهذه الاستعدادات في الأعمار المبكرة، ومن ثم، فإنه يكون من الممكن إعداد البرامج اللازمة لتنمية السلوك، ومتابعة حركة هذا النمو وتسجيل التطور الذى يطرأ عليه من وقت لآخر وفي ظل ظروف مضبوطة.

وهناك أساليب متعددة استخدمت في العديد من الدراسات لتنمية السلوك الإبداعي، نذكر على سبيل المثال، دراسات أوزبورن وخاتينا وبيرنيس ونولر وتورانس، (Osborn, 1963; khatena, 1975; 1976; parnes & Noller, 1973).

وغير هؤلاء كثيرون، ممن ما زالوا يواصلون العطاء في هذا الميدان. وهناك اتفاق على أن تنمية السلوك الإبداعي، ليس مجرد عملية توجيه للرعاية نحو الاستعدادات الإبداعية لدى الفرد ولدى جماعة من الأفراد، بل إنه من الضروري، أن يوجه الجهد لعدد من العناصر في إطار خطة متكاملة تولى اهتمامها إلى كل عنصر من العناصر كجزئية متفاعلة في نسق كامل، وربما كان الإطار النظرى الذى أطلقنا عليه اسم الأساس النفسى الفعال (Psychic Functional Constitution)، وعاء مناسباً لاختبار مدى إمكانية تبنى أسلوب تكاملى في تنمية السلوك الإبداعي.

والأساس النفسى الفعال، عبارة عن كيان سيكولوجى ذى أبعاد أربعة هي:

- ١ - البعد المعرفى.
- ٢ - البعد الوجدانى.
- ٣ - البعد الإيقاعى والجمالى.
- ٤ - البعد الاجتماعى.

وهذه الأبعاد كما أشرنا في فصول سابقة ليست أبعاداً مستقلة، ولا هي مما يبرز فجأة، بل إنها تنمو على نحو منظم وتعمل كوحدة متفاعلة ومتكاملة، وتتوقف كفاءة السلوك الإبداعي على درجة صلابته وتماسكه وفاعلية ونضج هذه الوحدة النفسية، التي أطلقنا عليها الأساس النفسي الفعال (حنورة ١٩٧٧، «أ» ص ١١٣، ١٩٧٧ «ب» ص ٦٦).

ولقد اتضح لنا في دراسة عن طبيعة ونمو السلوك الإبداعي لدى كتاب المسرحية، أن عملية النمو الإبداعي لدى هؤلاء الكتاب، قد تمت في إطار نسق كهذا الذي نتبناه لتفسير النشاط الإبداعي، منذ بداية اتجاه المبدع لأن يلاحظ في نفسه الميل للأداء الإبداعي. فقد لاحظنا أن الغالبية العظمى من هؤلاء الكتاب، قد بدأت منذ سنوات الطفولة تهتم بالمسرح، ووجدت في بيئتها الاجتماعية والفيزيائية من شجعها ومن تحمس لها. كما اتضح لنا أن استعداداتهم العقلية، كانت من التفوق بالدرجة التي أتاحت لهم التحصيل والتفوق في مجال التنوع المعرفي والمخاطرة المحسوبة. كذلك اتضح تميزهم بسندة الدافع لتجاوز اللحظة الراهنة، واتسامهم بالمرونة الذهنية والوجدانية والاتزان الانفعالي.

كذلك اتضح أنهم من بداية حياتهم، لديهم حس تشكيلي متفوق ونفاذ في التمييز بين العناصر، وأنهم يمتلكون القدرة على تذوق الجمال والإنتاج الفنى.

وقد تمكنوا (بمساعدة ما تيسر لهم في بيئاتهم من عناصر) من تنمية كل تلك الخصائص في اتجاه الكتابة للمسرح، وهو ما يبرز لديهم بشكل واضح، فيما أبدعوا من أعمال فنية مسرحية متفوقة. (حنورة، ١٩٨٠).

وربما يكون هذا الاستعراض الموجز لجانب من نتائج دراستنا عن الإبداع لدى كتاب المسرحية، مما لا يبرز دور المسرح في تنمية السلوك الإبداعي، حيث إن بعض هؤلاء المبدعين، قرروا أنهم لم يروا المسرح إلا في سن تالية لمرحلة الطفولة. ولكن من ناحية أخرى، أشار الكثير منهم، إلى أن جزءاً كبيراً من سلوكهم، تشكل من خلال خبرات مسرحية. (نفس المرجع).

وما نود الإشارة إليه والتركيز عليه، هو أن مفهوم الأساس النفسي الفعال، يمكن أن يستوعب ويفسر ويفيد في مجال برامج تنمية السلوك الإبداعي، إذا تمكنا من ترجمة

مفاهيمه إلى وحدات سلوكية نضعها في الاعتبار عند محاولة تصميم برامج لتنمية السلوك الإبداعي المراد تنميته.

وكما سبقت الإشارة، فإن تنمية السلوك يجب أن تتم ككل متكامل أو وحدة متفاعلة، وفي صورتنا، أن العمل المسرحي يمكن أن ينهض بمثل هذه المهمة خاصة لدى الأطفال. وعلى سبيل المثال، فقد رأينا أن أهم مكونات السلوك الإبداعي أربعة مكونات هي:

- ١ - الإطار المعرفي.
- ٢ - المناخ الوجداني.
- ٣ - المجال الإيقاعي والجمالي.
- ٤ - السياق الاجتماعي الثقافي.

وتستوعب هذه الأبعاد الأربعة، احتياجات الإنسان التي سبقت الإشارة إليها، كما تستوعب من ناحية أخرى، خصائص السلوك، معرفياً كان أو وجدانياً أو إيقاعياً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، تستوعب المتعلقة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية السائدة في محيط الطفل، والتي يمكن أن تؤثر فيه.

السلوك الإبداعي ومسرح الطفل:

هدفنا من الدراسة الحالية كما سبقت الإشارة، هو محاولة الكشف عن إمكانية تنمية السلوك الإبداعي، من خلال الخبرات التي يتعرض لها الأطفال عند مشاهدتهم للمسرح.

والسلوك الإبداعي الذي نتحدث عنه هنا، ليس هو مجرد تلك الاستعدادات الإبداعية التي أشار إليها جيلفورد وتورانس وغيرها من الباحثين الذين كشفوا عن وجود استعدادات متميزة تختلف في طبيعتها عن الاستعدادات العقلية التقليدية، والتي تنتج عند نشاطها ما يطلق عليه اسم التفكير التغييري Divergent thinking

السلوك الإبداعي الذي نتحدث عنه في السياق الحالي، هو الخبرة الإبداعية العميقة ذات الأبعاد المتكاملة، والتي تشمل السلوك ككل بكل أبعاده وخصائصه، بحيث يكون الناتج نغماً متفرداً من النشاط يفيض عن نفس الإنسان في كل وقت وتحت ظل أي ظروف ويمتد معه بامتداد العمر ويعرف به، سواء في حضوره أو في غيابه.

هذا السلوك، هو ما نقصده وما نشير إليه في هذه الدراسة، وهذا ما جعلنا نرى في المسرح أداة جيدة لتنميته، لأنها أداة شاملة تتوجه إلى كل أبعاد السلوك الإنساني على نحو ما سلفت الإشارة، وأثرها باق في نفس الإنسان إلى أمد طويل، هذا بالإضافة إلى أنها أقرب الأمور إلى طبيعة الإنسان في سلوكه اليومي وفي أحلامه ورؤاه.

وربما كان بمقدورنا الوقوف على طبيعة الدور الذي يمكن أن يلعبه المسرح، إذا نظرنا إليه بسرعة في علاقة مع الأبعاد الأربعة المفترضة كمكونات أساسية لسلوك الإنسان.

المسرح وأبعاد السلوك الإنساني:

أول هذه الأبعاد، هو البعد المعرفي: وهو يزداد خصوبة من خلال ما يقدمه المسرح من أفكار وأفكار مناقضة. فالمسرح كما هو معروف، عمل فني يعتمد على الصراع. أى الفعل ورد الفعل، وهما يستندان إلى أساس عقلي وقضية مطروحة للتفكير والمناقشة. أما البعد الوجداني، فمن الممكن أن يستثار من خلال الصراع الذي يدور في العمل الدرامي، الأمر الذي يؤدي على أقل تقدير، إلى ما يطلق عليه أرسطو اسم التطهير. (أرسطو، ١٩٦٧ ص ٤٨ - ٥٠).

أما البعد الجمالي، فمن الممكن أن يستثار من خلال الناتج الإبداعي المباشر، الذي يقدمه العمل المسرحي بتشكيلات المجاميع وحركات الأفراد والصوت والإضاءة والموسيقى، فضلاً عن التكامل الفني الذي يفرز كل هذه العناصر بما يؤدي إليه من تخليق رؤى جديدة لدى المشاهدين عامة والأطفال خاصة، وهذا ما يمكن ملاحظته بسهولة ويسر في الأفكار الجديدة والصور الذهنية المبتكرة، التي يرددها الأطفال بعد مشاهدة مسرحية أو عمل تمثيلي. ومن هنا، تبدأ تنمو لدى الطفل الرغبة في الإبداع والميل للتجديد والاتجاه إلى تناول الأمور من زوايا جديدة، فيها قدر لا بأس به من الخصوبة والأصالة والتجويد.

أما البعد الاجتماعي، فإنه يتمثل في الثقافة والنظم والأعراف والنماذج التي يستمدّها الإنسان من الجماعة. والعمل المسرحي، هو في النهاية رسالة موجهة إلى الفرد، تتضاف

إلى رصيد خبراته المتراكمة والتي تعمل بمثابة الأطر التي يتحرك فيها سلوكه بشكل مرشد ومنتظم.

وهذا الرأي في الواقع، ليس مجرد افتراض نظري أو استنتاج لا أساس له من الواقع الفعلي. فقد أتيت لنا التردد على مسرح الأطفال ومسرح العرائس بالقاهرة خلال أعوام ٧٧، ٧٨، ١٩٧٩، وكان هدفنا، هو محاولة الكشف عن استجابة الأطفال لما يشاهدونه من أعمال. وامتد هذا الاهتمام أيضاً لبيوت بعض هؤلاء الأطفال من خلال اتصالات شخصية ببعضهم، أو من خلال ما أمكن الحصول عليه من معلومات من ذويهم. ويمكن تلخيص ما توصلنا إليه من معلومات في الجوانب التالية:

- ١ - لاحظنا أن الأطفال في بداية العرض يميلون إلى الحركة وعدم الالتزام بأماكن الجلوس، وكثرة التعليقات اللفظية المسموعة.
- ٢ - لاحظنا أيضاً أن هؤلاء الأطفال يبدأون في الانتباه بعد مرور مدة تتراوح بين (١٠) دقائق و(ربع) ساعة.
- ٣ - إذا كان العرض مما لا يرضيهم أو يشبع لديهم حاجات معينة، فإن الصمت يتبدد ويبدأون في الحديث، بل والانصراف عن العرض أحياناً.
- ٤ - بعض الأطفال يحاولون التوجه إلى خشبة المسرح للمشاركة فيما يقوم به بعض الممثلين من أعمال.
- ٥ - الأعمال المسرحية المثيرة للأطفال، هي من النوع المشحون بالحركة والانفعال.
- ٦ - لاحظنا أيضاً أن الأضواء والألوان المبهرة والموسيقى السريعة تجذب الانتباه وتحمل الطفل على المتابعة.
- ٧ - الأعمال الدرامية الثقيلة لا تتمتع الطفل، وإن كان يبدو أحياناً أن بعض الأطفال يندمجون في المواقف وينفعلون، الأمر الذي يؤدي بهم إلى البكاء أو الخوف.
- ٨ - يتعلق الأطفال بالعمل المسرحي الذي يقوم بأدائه خليط من الأطفال والراشدين، أكثر من تعلقهم بالعمل الذي يؤديه أطفال فقط أو راشدون فقط. ويمكن

تفسير ذلك، إذا أمكن لنا تصور أن الطفل يضع نفسه مكان الطفل الممثل في علاقته بالراشد الذى يمثل أمامه، وما يمكن أن يترتب على ذلك من تقمص أو إعجاب أو شفقة أو خوف... الخ.

هذا عن المشاهدات المباشرة التى أتيتح لنا ملاحظتها من خلال معايشتنا المباشرة لعدد من عروض مسرح الأطفال ومسرح العرائس بالقاهرة.

وكان من المهم الوقوف على ما يحدث بعد ذلك فى السلوك اليومي للأطفال فى منازلهم بعد مشاهدتهم لمسرحيات أعدت للأطفال. وكان منهجنا فى ذلك هو:

أولاً: قيامنا بملاحظة سلوك بعض الأطفال بعد مشاهدتهم لعرض مسرحى.

ثانياً: قيام عدد من الآباء والأمهات بملاحظة متفق على خصائصها لسلوك أبنائهم.

ثالثاً: إجراء استبيارات حرة مع هؤلاء الأطفال. والذين بلغ عددهم ١٢ طفلاً (٧ ذكور و ٥ من الإناث) وقد تراوحت أعمارهم بين ثلاثة وسبعين شهراً ومائة وعشرين شهراً بمتوسط قدره ٩٦,١٦ شهراً وكانوا جميعاً ممن يقطنون مع عائلاتهم بمدينة القاهرة ويتعلمون بمدارسها.

جزء من أحد الاستبيارات:

- انت بتحب المسرح والا السينما؟

- المسرح

- ليه؟

- علشان بأشوف الممثلين قدامى.

- بتحب مين من الممثلين؟

- عادل إمام.

- ليه؟

- علشان بيضحكنى.

- شفته بيمثل؟

- أيوه

- عجبك إيه فى تمثيله؟

- التكت والحركات.

- وإيه كمان؟

- وشه (وجهه) ولما يقع على الأرض، ولما يقول حاجات غريبه كده تخلىنى عايز أقول حاجات زها.

- وشفت مين كمان بيمثل.

- شفت المحظوظ (يشير إلى مسرحية المحظوظ التى عرضها مسرح الطفل).

- مين فيها عجبك؟

- العسكرى.

- طيب فهمت منها إيه؟

- فهمت إن المحظوظ ولد شاطر وانتصر على الملك والعساكر كمان.

- طيب وعجبك إيه كمان فى المسرحية دى؟

- الأراجوز واللبس والرقص، والمراكب اللى كانت ماشية على المسرح.

- ليه الأراجوز؟

- علشان كان بيفهمنى حاجات فى المسرحية وعلشان اللبس كانت ألوانه جميلة، والرقص كمان كان كويس.

- طيب والمركب؟

- علشان ما فيش فيه على المسرح إنما المركب كانت ماشيه.

ومن مجمل ملاحظاتنا وملاحظات أسر الأطفال، مضافاً إلى هذه الملاحظات ما ورد فى

أقوال الأطفال خلال الاستبانات الحرة التى أجريت معهم، من مجمل ذلك كله، أمكن

الخروج بالاستنتاجات التالية:

١ - ظل الأطفال يفكرون ويتناقشون فيما شاهدوه لمدد تراوحت بين ثلاثة أيام

وأسبوعين.

٢ - كان الأطفال يعيدون رواية المشاهد، وفى بعض الأحيان كانوا يقومون بتمثيلها

مرات متعددة، وفي كل مرة كانوا يعيدون بناء القصص بشكل مختلف عما فعلوه في المرات السابقة.

٣ - الإضافات التي كان الأطفال يضيفونها، كانت مما يتعلق بهم في حياتهم اليومية وما يرتبط بحاجاتهم المباشرة.

٤ - كان الأطفال يعطون لأنفسهم أدواراً في سياق ما يكونون من حكايات.

٥ - بعض الأطفال كانوا لا يكتفون بسرد الحكاية، بل يقومون أيضاً بتمثيل فعلي للأدوار.

٦ - كذلك كان الأطفال يبحثون عن مشترك معهم بالتمثيل عند أداء بعض مشاهد المسرحية، إن لم يوجد في الأسرة أطفال آخرون، أما في حالة وجود طفلين أو أكثر، فكانوا يكونون ما يشبه فريقاً للتمثيل، ويقومون بأداء بعض المشاهد في أدوار يتفقون مسبقاً على توزيعها.

٧ - حينما لا يجد الطفل من يؤدي أمامه دوراً لشخصية أخرى، كان يقوم هو بتأدية أكثر من دور في وقت واحد.

٨ - كان الأطفال يقومون بإعداد مكان يصلح للأداء التمثيلي، بما في ذلك استخدام بعض الأشياء الملائمة من أثاث المنزل وأدواته.

٩ - ظهرت فروق فردية بين الأطفال، حيث إن بعضهم كان يميل لأداء ما شاهده بالرقص، والبعض يفضل الغناء، وآخرون يميلون للتمثيل الصامت.

١٠ - كان بعض الأطفال يعيدون بناء الأدوار بما يحقق لديهم إشباع دوافع شخصية، كرجبتهم في إيذاء زميل أو صديق، ومن ثم يتصورونه في دور الشخص المكروه.

١١ - بدا أن خيال الأطفال بعد مشاهدتهم للمسرح، أكثر نشاطاً وخصوبة مما كان عليه قبل مشاهدتهم للمسرح، وقد تمثل ذلك في محاولاتهم التمثيلية من خلال ألعابهم، والحوار الذي كانوا يديرونه فيها بينهم، أو فيها بينهم وبين الكبار، وكان من الواضح، أنهم يوظفون خبراتهم المكتسبة مما شاهدوه على خشبة المسرح.

إننا هنا بإزاء عملية تحليل وتركيب وإعادة خلق للواقع، وهو ما أشار إليه كل من خاتينا وتورانس، مما سبق أن أشرنا إليه.

واضح بالطبع، مزايا المشاهدة المباشرة للمسرح، وما يمكن أن توفره من الالتحام الفعلي بالواقع، وهو ما يحرك لدى الطفل الرغبة في المحاكاة والقدرة على الاستمثال. ولعله من الواضح بعد كل ذلك، أن العمل المسرحي من الممكن أن يكون وسيلة ملائمة لتنمية السلوك الإبداعي عند الأطفال، وهو وسيلة شاملة لتنشيط الجانب العقلي المعرفي، وتحقيق الاتزان الوجداني وإشباع الدوافع - كما أنه يتضمن أيضاً، تنشيط الاستعدادات الجمالية والتشكيلية، ويساعد على الارتباط بثقافة المجتمع والتعامل مع قيمه الاجتماعية ومفاهيمه السياسية والاقتصادية، مع اعتياده العمل من خلال فريق متعاون، بما يعنى تنمية روح العمل مع جماعة، واكتساب استبصار بالتفرد والاستقلال، من خلال ما يراه أو يؤديه من أدوار متميزة. أى بإيجاز، يكفل المسرح تنشيط الأساس النفسى الفعال، وتنميته في اتجاه الانفتاح على الجديد والمرونة والتجويد والأصالة والاتزان وحل الصراعات النفسية، وتقبل الآخرين، بما هم عليه من آراء مخالفة ووجهات نظر متباينة لما يتبناه هؤلاء الأطفال من قيم واتجاهات.

وهكذا، يتبين لنا من ملاحظتنا السابقة، أن الطفل يستفيد إلى درجة معقولة مما يشاهده في المسرح، سواء في الاستجابة الوجدانية المباشرة وفقاً لما يعرض عليه من عمل فنى يؤديه ممثلون حقيقيون، أو من خلال عرض للعرائس، أو من خلال الاستجابات المرجأة فيما بعد عند العودة للمنزل، وخلال الأيام التالية لمشاهدة العرض المسرحي.. الخ، وهو ما يؤكد أن هذه الوسيلة من وسائل الاتصال، ذات أثر إيجابي على سلوك الأطفال، مما يجعلنا نتساءل عما يمكن أن نجنيه لو أننا استثمرناها بشكل أكثر عمقاً وتخطيطاً.

دور الأسرة في استثمار المسرح كوسيلة لتنمية سلوك الأطفال:

يقرر (موريس شتاين) أن العمل الفنى الذى من قبيل الرواية الإبداعية والمسرحية والرسم، هو تعبير عن شئ ما، يكون المتلقى في حاجة إلى التعبير عنه. ويشير (بول تورانس) إلى ما لاحظته، من أن قصور الطاقة الإبداعية المثمرة لدى

الأطفال، ينشأ حين يفشل الآباء في فهم أبنائهم. ويرى أنه يجب أن تساعد المدرسة الآباء على معرفة أن النقد والسخرية من أفكار الطفل والضحك لاستنتاجاته، يمكن أن تكفه عن التعبير عن أفكاره. وهو يرى أن العيون والأذان المدربة للآباء، يمكن أن تساعد الطفل على أن يتعلم أن ينظر أو يستمع إلى المناظر والأصوات الهامة، وعلى الأب أن يستحنه لكي يستكشف ويسأل أن يجد الإجابات. وكثير من الآباء يحاولون في عمر مبكر، أن يفصلوا ما بين التخيل والتهويم وتفكير الطفل، حيث يعتبرون أن التخيل شيء غير صحي ويجب عزله. إن الأخيطة التي من قبيل لعب الدور الخيالي والقصص الخيالية والرسوم غير العادية وما إلى ذلك، هي مظاهر عادية في تفكير الطفل، ومن ثم، فإنه من الواجب استثمارها (Torrance, 1972).

من ذلك نلاحظ أن عالمين كبيرين في مجال السلوك الإبداعي، وهما بول تورانس وموريس شتاين، يدركان أن المسرح والتمثيل (ولو عن طريق اللعب التخيلي أو تمثيل دور وهمي) يمكن استثمارهما كوسيلة من وسائل تنمية السلوك الإبداعي، خاصة وأن تورانس يقرر أن حرمان الطفل من التعامل من خلال السمع والبصر مع أفكاره وأخيلته، يمنعه في النهاية من التفكير الإبداعي، مما يصيبه بالتحجر والتصلب، وربما بالتخلف كذلك.

ومن هنا يبرز دور الأسرة، ليس فحسب في التسامح مع الأطفال لمشاهدة المسرح، أو في تشجيعهم على التعبير بالتمثيل عن أفكارهم وأخيلتهم، بل وكذلك في توجيههم ومساعدتهم وتهيئة الفرص لهم لحب المسرح وترشيد إفاذتهم مما يعرض عليهم من أعمال.

ماذا نقدم للطفل على المسرح؟

يدرك الملاحظ لسلوك الطفل، أنه منجذب بشكل مطرد إلى أمور ومبتعد كذلك عن أمور أخرى، وهذه الأمور الجاذبة أو الطاردة، تتحدد في جانب كبير منها بدرجة النمو النفسي لدى الطفل، وتتحدد في جانب آخر منها بالسياق الثقافي للمجتمع الذي يحيا فيه الأطفال.

إن المجتمع بما يقدمه من مشيرات ومثبيات سلوكية، ينمي بشكل تلقائي عادات التلقى

والاكتساب عند الأطفال، وهو ما ينعكس عليهم في سنوات حياتهم التالية.

ويقرر جيروم برونر وهو من أبرز الباحثين في مجال السلوك المعرفي لدى الإنسان أن الفئات العقلية للتلقى والاكساب لدى الإنسان، تتحدد منذ الميلاد، وهذه الفئات تعمل في المستقبل بمثابة محطات الاستقبال، التي تقبل أو ترفض الرسائل الواردة على عقل الإنسان من الخارج، وهي أيضاً مسئولة عن تشكيل عناصر هذه الرسائل في عقل الإنسان. ومن هنا، كانت خطورة ما تقدمه إلى الطفل في سنوات حياته الباكرة، سواء من حيث شكل وإيقاع المادة المقدمة أو من حيث مضمون هذه المادة (Bruner et al. 1958, P. 231) والمسرحة - كما سبقت الإشارة - من أخطر قنوات التوصيل التي يمكن أن ترسخ في عقول الأطفال شكل ومضمون الأفكار، بل وتثير في عقولهم أخيلة أو أفكاراً أخرى. ومن ثم، كان من الضروري الاهتمام بانتقاء طبيعة المادة المقدمة للأطفال، من عدد من الاتجاهات ربما كان من أهمها:

١ - أولاً: يجب أن تعمل هذه المادة على تشكيل فئات عقلية خصبة في عقل الطفل، تدفعه إلى المزيد من البحث والتأمل والاستقصاء وتنشيط الخيال، وألا تكون من النوع الالهي المسكن الذي يقدم المتعة المبتذلة أو الفكرة العقيمة.

٢ - من ناحية أخرى، يجب أن يحمل كل ما يقدم للأطفال قيمة مستقبلية، وألا يكون من النوع الذي لا يحرك في الطفل ساكناً ولا يدعو إلى الفعل، بل كل ما يدعو إليه هو الاستسلام والخنوع والخوف من المغامرة، والرضا بما أتى به رباح الحياة.

٣ - ومن ناحية ثالثة، فإن ما يقدم للطفل من أفكار، لا ينبغي أن يمثل بالنسبة له حلولاً نهائية لمشكلات قائمة، بل يجب أن يدعو إلى المشاركة في مصير الشخصيات واتجاه أفعالهم.

٤ - من ناحية رابعة، يجب ألا تقدم للطفل عظات مباشرة ونصائح أمرية، فإنه من الواضح من جملة ما تقدم، أن مثل هذا النوع من النبهات منفر، وهو دعوة صريحة للطفل، لكي ينصرف عن المواقف الإيجابية ويبتعد بخياله ليخلق في أمور أخرى قد لا تكون مجدية، وربما كان الرمز والأساطير والحكايات القديمة، معيناً لا ينضب تنهل

منه، خاصة ما كان له قيمة إيجابية في الحياة، نقدمه إلى الطفل مغلفاً بسياق فني جذاب، كنموذج لما ينبغي أن ترتفع إليه العقول من مطامح، وما يسمو إليه خيال الطفل بما يحققه من إنجاز، أو ما يطمح إلى تحقيقه من آمال.

والمحور الرئيسي الذي تدور من حوله الأفكار السابقة، هو تنمية الخيال وتنشيط القدرة على الابتكار والإبداع لدى الطفل، خاصة إذا كان هذا الطفل، كما دلت دراسات حديثة من أبرزها دراسات العالم النفسى جو خاتينا، طاقة نشطة قابلة للتشكيل، ولا ينبغي لنا أن نتركها تتشكل بصورة عفوية لتجىء في النهاية مسخاً شائهاً متصلب العقل سقيم الوجدان (Khatena, 1975)

لقد كشفت الدراسات الحديثة في مجال بناء الإنسان، عن وجود كنز قريب المنال، من اليسير بقدر بسيط من الجهد - الوصول إليه، ذلك الكنز، هو تلك الطاقة الإبداعية الكامنة في سلوك كل إنسان. وجزء كبير من تخلف الجماعات والمجتمعات، قد يكون راجعاً في الأساس، إلى إهمال استغلال هذا المنجم النفيس، وربما كان السبب في تقدم مجتمع على آخر، هو درجة استثمار ما لدى الأفراد من قدرات إبداعية، ودفعتهم هم أنفسهم لتنمية هذه القدرات واستخدامها في حل المشكلات.

والمسرح يمكن أن يكون وسيلة فعالة في تنمية هذا الجانب الهام في السلوك، من حيث إنه كما سبقت الإشارة، قناة اتصال مادتها الأساسية الدراما، أى الفعل ورد الفعل، ومن حيث إن عملية الاتصال، هى أساساً نوع من الاستجابة لرموز تحملها رسالة معينة، والطفل يستجيب لهذه الرموز استجابات فورية، وهو يتربص الجزء التالى من الرسالة، بحكم أن العمل المسرحى ممتد، والرسالة لا تلقى إليه دفعة واحدة في مشهد واحد، كما أنه لا يكتشف الحل أو انفراج الصراع من البداية، بل إنه مدعو إلى المشاركة في حل مشكلة الصراع ومتابعة نمو العمل. وربما كانت الفواصل الواقعة بين مشهد وآخر، فرصة للطفل ليلتقط أنفاسه اللاهثة وراء نمو الحدث، فإذا كان ذلك كذلك، وكان خيال الطفل المتوثب مشاركاً في صناعة الفعل وبناء الشخصية وتنمية الحدث، أمكن لنا أن نتوقع أن يكون ذلك النوع من الدراما الذى يدفع إلى التفكير والتساؤل والاستكشاف، أنسب الأشكال التى يمكن أن تقدم إلى الطفل، ليس من أجل الإبهار والمتعة فحسب، ولكن أيضاً بهدف تنمية التفكير وتنشيط الخيال.

من يمثل؟

هذه النقطة دار حولها الجدل كثيراً، والسؤال هو: هل يمثل الأطفال؟ أم يمثل الكبار للأطفال؟

لقد ثبت من الشواهد المتعددة، أن الطفل حين يمثل، فهو يمثل بتلقائية، كما أشار إلى ذلك بيترسليد (Ibid). وهو لا يميل إلى تكرار نفسه، ومن ثم، فإن الاعتماد على الطفل في تقديم نص مسرحي مستمر للأطفال محدد العناصر تماماً، أمر محفوف بالكثير من الصعوبات، وإن كان هذا لا يمنع من أن المزيد من التمرين والصفق، يمكن أن يدفع الطفل إلى التجويد، ولكن هذا في الغالب، يكون على حساب نمو الطفل في جوانب سلوكه الأخرى، بسبب انصرافه إلى التمثيل معظم الوقت، وإهمال ما في حياته من واجبات أخرى.

أما إذا كان التمثيل لن يستغرق من الطفل إلا وقتاً محدوداً، فإنه يكون من المناسب اشتراكه في الأداء التمثيلي، بقصد تنمية مهاراته اللغوية والحركية، وتعويدة العمل ضمن فريق متعاون، ودفعه إلى استكشاف أساليب للتخيل عندما يتقن دوره، تنمي من طاقته الإبداعية، وتزيد من فاعلية سلوكه. وربما كان ما ذكرناه من قبل - خلال استعراض ملاحظتنا على الأطفال وهم يشاهدون المسرح من أنهم يتعلقون أكثر بالعمل المسرحي الذي يؤديه خليط من الأطفال والراشدين - يمكن أن يكون هادياً لنا في تحديد من يقوم بالتمثيل.

على أن الأمر في النهاية، ينبغي أن يكون محوطاً بأكبر قدر من الضمانات لحماية الطفل الممثل من الانصراف أو الانبهار بعالم الأضواء، أو التأثير بما قد يراه في كواليس المسرح من مساوئ أو إغراءات. وهذا لا يمنع بالطبع، من أن هناك فرقاً تمثيلية كاملة، تقوم على نشاط الأطفال، والأمر في النهاية، يتحدد بناء على السياق الاجتماعي الذي يحيا في كنفه الأطفال، ويمارسون من خلاله نشاطاتهم، تمثيلية كانت أو غير تمثيلية.

وهذا السياق الاجتماعي، هو المسئول عن ترشيد سلوك الطفل، والسماح لهذا السلوك بالانطلاق في القنوات الملائمة، والبعد به عما قد يعتوره من مزالق وأخطار.

أين مسرح الأطفال في مصر؟:

في حلقة دراسية عقدها المجلس الأعلى للفنون والآداب عن مسرح الطفل، في ديسمبر ١٩٧٧، تكشف لنا نحن المشاركين في هذه الحلقة، أن المسارح المخصصة للأطفال، من القلة بحيث يمكن أن نقول بقدر لا بأس به من الموضوعية، إن مسرح الطفل ليس له وجود حقيقي في مصر، وهذا أمر مؤسف، وهو في نفس الوقت دعوة فورية إلى البدء في إنشاء هذه المسارح، ليس في المدن، فحسب، بل وفي القرى والنجوع كذلك. ولعل التفكير الخلاق لدى المسئولين، يمكن أن يساعد على تجاوز المصاعب الحالية، وابتكار أساليب جديدة لإنشاء مسرح بدون أن يعوقنا التمويل أو يسد علينا أبواب الإبداع. وعلى سبيل المثال، فإنه توجد في كل البلاد والقرى، آلاف المدارس لا تعمل بعد الظهر، ومن قلة الفطنة ألا تستغل هذه المؤسسات بما تضم من بشر وإمكانات ومباني في تنمية سلوك الأطفال، ويمكن بقدر متواضع من الجهد والإمكانات تدبير ما يمكن أن يصلح كمسرح للطفل، بل وللكبار أيضاً، سواء في القرى أو في المربعات السكنية بأحياء المدن المختلفة.

خاتمة:

عرضنا في هذا الفصل، لدور المسرح كوسيلة ضمن وسائل متعددة، هدفها المساهمة في تنشئة الأطفال وتنمية سلوكهم الإبداعي والتذوقى على وجه الخصوص.

والأمر الذى نريد أن ننبه إليه، هو أن المسرح كوسيلة اتصال مؤثرة في تنمية السلوك الإبداعي عند الأطفال، يمكن أن يفوق أثره ما تقدمه وسائل الاتصال الأخرى، لأنه وسيلة اتصال حية ومباشرة ومثيرة للانتباه، كما أنها تثير حب الاستكشاف والمتابعة، ويقع تأثيرها مباشرة على إدراك المتلقى ووجدانه. يضاف إلى هذا، أن التواجد في حشد (وجود الطفل بين أقران آخرين لهم نفس الهدف) يولّد حالة نفسية لا تتولد حين يكون الشخص منفرداً، ويمكن لهذه الحالة، أن تسهم في تعميق الصورة المعروضة أو الفكرة

المطروحة أو الحدث النامي، مما ينتج أثره بشكل فوري وعميق في إنماء سلوك الأطفال، فضلاً عما يتحقق من تخصيص خيال الطفل واستثارة استجابات مباشرة أو مرجأة على درجة من الخصوبة والتنوع، تتناسب بشكل معقول مع ما شاهده الطفل في المسرح.

أما فيما يتعلق بمضمون ما يقدم للأطفال، فهذا أمر يمكن أن يستمد من الثقافة الأصيلة في التراث الإنساني عامة وفي تراثنا العربي خاصة، مع تحفظ مبدئي، هو: أن على من يتصدى لذلك أن يكون واعياً واحتياجات الطفل، وعارفاً ببعض حقائق السلوك الإنساني حتى لا يجيء ما يقدم للأطفال بلا معنى، أو يكون ضرره أكبر من جدواه.

كذلك يجب التنبيه إلى خطورة الاعتماد كلية على الأداء التمثيلي المستمر للأطفال، فمن المفضل، أن تكون مشاركتهم بالتمثيل عارضة ومتقطعة وعلى سبيل الهواية، ومن خلال فريق تمثيلي يعتمد على أغلبية من الراشدين، حتى لا ينصرف الطفل عن دراسته، وحتى لا ينجر في تيار الحياة الفنية بما فيها من المغريات التي قد لا يستوعبها ولا يحسن استثمارها إدراك الأطفال.

نود في النهاية، أن نشير إلى أن المسرح رغم أهميته على النحو الموضح آنفاً، فهو ليس أكثر من قناة جيدة للاتصال، وكل ما قصدنا إليه بما قدمنا، هو أن ننبه إلى أهميته كقناة على جانب كبير من الخطورة في صقل وجدان الناس على وجه العموم، وهي من أكثر القنوات تأثيراً - إذا أتاحت - في السلوك الإبداعي عند الأطفال على وجه الخصوص.

مراجع الفصل الثاني

- أرسطوطاليس (١٩٦٧) فن الشعر، تحقيق وترجمة شكرى عياد، دار للكتاب العربى للنشر، القاهرة.
- أصلان، أدويت (١٩٧٠) فن المسرح، ج ١، ترجمة سامية أسعد - مكتبة الأنجلو، القاهرة.
- حنورة، مصرى (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية، دار المعارف القاهرة.
- _____ (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.
- _____ (١٩٧٧) الخلق الفنى دار المعارف القاهرة.
- _____ (ب) (١٩٧٧) الرفيق الخيالى وتلقائية الأداء التمثيلى عند الأطفال، حلقة بحوث عن مسرح الطفل، المجلس الأعلى للفنون والآداب، القاهرة ٢٥ ديسمبر. (انظر الفصل التاسع من هذا الكتاب)
- فهمى، سمية (١٩٧٣) الأسس السيكولوجية التى يقوم عليها مسرح الأطفال، حلقة مسرح وسينما الطفل، مجلس الآداب والفنون، ٢٢-٢٦ يونية.
- _____ (١٩٧٢) تطبيق علم النفس فى برامج الراديو والتلفزيون الموجهة للأطفال، دراسات وبحوث إذاعية (٧) ص ٤٥.
- سويف، مصطفى (١٩٥٩) الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى دار المعارف القاهرة.

(١٩٦٥) مقدمة لعلم النفس الاجتماعي، الأنجلو المصرية،
القاهرة.

- يوسف، عبد التواب (١٩٧٢) تحقيق الخيال عند الأطفال، دراسات وبحوث
إذاعية، ٧، ٦٥.

- Argyle, M. & Dean, J. (1967) Eye contact, distance and affiliation, *Sociometry*. V. 1, 28, P 289.
- Bruner, J., Geodnew, W. J. J. & Austin, G. (1958) *A study of Thinking*, John wiley, New yerk.
- Guilford, J. p. (1971) *The Nature of Human intelligence*, Mc Graw Hill.
- Khatena, J. (1975) Creative Imagination and what We can do to stimulate it. Presented for: *The 22nd annual convention of the Assoiation for gifted children*, Chicago, 4th, Oct.
- Khatena, J. (1976) creativity: concept and challenge, (memeographed).
- Khatena, J. & Torrance, E. p (1973) *Thinking creatively with sound and words: Names - technical manual*; Res. ed Lexington, Mass. Personal-press
- Krech, D.; Crutchfield, R. & Ballachey. E. (1962) *Individual in society*, Mc Graw-Hill, New Yerk.
- Mednick, S. A. (1962) The associative basis of the creative process, *psychol. Rev.*, 69, 220-232.
- Osborne, A. (1963) *Applied imagination*, scribners, New york.
- Parnes, S., & Nellre, R. (1973) *Towards super sanity: channeled freedom*, N. Y. D. O. K.
- Slade, P. (1969) *Child Drama*, Univ. london press, london.
- Stein, M. (1975) *stimulating creativity*. V. 2. Academic press, New york.
- Stein, M. (1974) *Stimulating creativity*, V.I; Academic press, N. y.
- Torrance e, E. P. (1974) *Torrance Tests of creative thinking*, Lexington, Mass, Persona, press.

- Torrance, E. P. (1972a) Can we teach children to think creatively, *J. Creative Behavior*, (6) 2, 114.
- Torrance, E.P. (1972b) Causes of concern (in: Vernon, 1972, P. 335-)
- Vernon, p. (1972) *creativity*, penguin;
- Wilder, T; (1941) Some thoughts on playwright. (IN: *the Intent of the Artist*. Princeton U. Press, Princeton).